

# tanulmány

---

SZABÓ ANITA

## „Szárnyának pilleporát”

AZ ÉRTELEMRE MERŐLEGES SZEMLELET WEÖRES SÁNDOR *HARMADIK SZIMFÓNIAJÁBAN*

„a modern művészet (...) irracionális, de nem antiracionális, nem az ész, hanem a tudattalant testesíti meg, nem észellenes; sőt a modern művészet sajátos paradoxona, hogy irracionális remekmű megalkotásához sokkal csiszoltabb, fegyelmezettebb, önelemzőbb intellektus kell, mint egy ésszerű, érthető remekműhöz. (...) a modern mű [tehát] maga a realitás, a mélyből feltörő valóságnak a megtestesülése.”<sup>1</sup> (Weöres Sándor)

Weöres Sándor születésének centenáriumán sokat elemzett<sup>2</sup> versét, a *Harmadik szimfóniát* szeretném újjászületésre bírni. Választásomat egyrészt az indokolja, hogy az eredetileg *Háromrészes ének* címmel megjelent vers értelmezési körei – úgy vélem – nincsenek kimerítve, a róla szóló ihletett és részletszépségekben bővelkedő tanulmányok a mű létrangjához illő egységes olvasatot nem alkottak meg. Másrészt az életmű egy meghatározó íve rajzolható fel e korábbi, 1944-es *Medusa* kötetben megjelent vers és Weöres kései mesterműve, a *Psyché. Egy hajdani költőnő írásai* című alkotása megidézésével. E kései mű a csöngői költő nyelv és irodalomszemlélete felől teszi az oeuvre különböző szövegeit összeolvashatóvá, a nyelvi megelőzöttség kérdését vetve föl. Weöres Sándor egész életművében megfigyelhető, egyfajta kísérletező hajlam, mely a nyelvvel dolgozó ember lehetőségkészségével a nyelvében magát és a világot felfogó emberi lényre kérdez rá. A nyelv „hátsó, kapcsolótábláinál való matatás” – miként egy elemzője<sup>3</sup> fogalmazta – még a legelvetemültebbnek ható nonszensz versek esetében sem öncélú Weöres művészetében, hanem a személyiség sokrétegű működésének felfejtését célzó elhivatottság, mely a költői nyelvben és a költői nyelv által történik meg. A performativitás<sup>4</sup> poétikai lehetőségei és nyelvi határai élénken foglalkoztatták a költői praxis terén, s ez az olvasó szerepét tematizáló alakzat megjelenését eredményezi legsikerültebb műveiben. Mert az „a performatív erő, mely a nyelv »figura« vagy retorika voltából is következik – a nyelvet mint megismerő struktúrát, mint jelentés mintát, mint arcot is alakvesztetté teszi.”<sup>5</sup> Így Weöres két – említett – művében is a prosopopeia<sup>6</sup> arcadó és arceltörlő gesztusával a nyelv létesítő erejét hagyja szóhoz jutni. „Ez azonban radikálisan következetlen: a nyelv tételez, és a nyelv jelent (...), ám a nyelv képtelen tételezni a jelentést; csak arra képes, hogy megismételje (vagy tükrözze) megtévesztő voltának alátámasztását.”<sup>7</sup> Arról a tovább nem bontható alapról „beszél” (hallgat) tehát Weöres, ami „magát megvonóan van”.<sup>8</sup> Műveinek tanúsága és a *Psyché* pszeudo-arspoetikus vonatkozásai alapján

kibontható weöresi nyelv- és irodalomszemlélet szerint a költői alkotás az 'én' önkonstrukciójának „kódját rabul ejtve”,<sup>9</sup> (az olvasás, a nyelvi képződménnyé válás során) nemcsak az irodalom univerzumának hálószerű szerkezetébe írja be mindenkor a művet magát. Hanem a jelentéstudalajdonítás folyamata interszubjektív vonatkozásainak teret adva, helyet hagy az olvasói szubjektum (másik általi) önkonstrukciójának, épp a versek mediális jellegzetességéből adódóan, olyan rezonanciát kelt befogadójában, mely a nem artikulálható tapasztalatnak nyelvi erőteret kölcsönöz. Ez az az inskriptív vonatkozás, ha tetszik, immateriális beíródás a materiálisba, mely a mű fizikai (hangzó, olvasható) megnyilvánulásait az olvasás benső színpadán létrejövő interakciókként történésé, a nyelviség eseményének<sup>10</sup> történésévé teszi. Weöres a líra eszköztárának felvonultatásával a költészet medialitásáról beszél, ezzel egyúttal a nyelvről magáról. A Weöres-életmű e két darabja közt megrajzolható ív (természetesen több ív lehetséges) a Paul de Man-i értelemben olvasásalakzatként használt retorikai-poétikai inverzió szövegbeli működése mentén húzható meg. Mind a *Harmadik szimfónia*, mind a *Psyché* esetében elmondható, hogy az önmegszólítás/'apostrophé' és megszemélyesítés/'antropomorfizmus' jellemzőit egyesítő *prosopopeia* alkalmazása egyszerre hívja fel a figyelmet arra a szorongatottságra, hogy maga a nyelv is figura, s hogy e figurativitás a nyelvben képződő (ön)tudat természetét alapvetően jellemzi, nem-nyelvi eredetét elfedi, s hogy az ehhez való viszony kultúráképző momentum. Gadamer ezt így fogalmazza meg: „az írásbeliséget a »mneme«, az emlékezet, a beíródás elsődleges formájaként kell felismernünk magunkban, amely a pszichénk mélyén rejlik”.<sup>11</sup> Ha a nyelvfeleltség ellenében működő költői szövegek a gadameri hermeneutika megközelítésében a nyelvi megelőzöttség problémáját vetik fel, emlékezet és felejtés uralhatatlan dinamikájából következően, akkor Weöres műveinek értelmezése esetében – úgy vélem – egy másik vetületben rákérdezhetünk a pszichoanalitikus elméletek felől annak tapasztalati oldalára, miért és miként merőleges az értelemre ez a műveiben megnyilvánuló szemlélet. Annyiban más Weöres életműve a késő modern pályatársakéhoz képest, hogy művei maguk is performálják azt a hiátust, mely intenció és kifejezés közt feszül. Látni kell tehát, hogy „nem csak a nyelv előtti formálja a nyelvet, hanem a kifejezésért való, nyelvi formát öltő küzdelem is artikulálja a nem-nyelvi tapasztalatot.”<sup>12</sup> A nyelvben megmutatkozó alkotóerő, 'költészet' akkor működik, ha a nyelvi kifejezés a még nem verbalizált, nyers tapasztalat, a „vad tartomány” által motivált. Tapasztalat és beszéd mindazonáltal sosem illeszkedik pontosan. Azt a „rést, elcsúszást kell megérteni, ami a nyelvi és a nyelv előtti tapasztalat között feszültséget kelt”.<sup>13</sup> Értelmezésem kiindulópontja már Platónnak is szöveget ütött a fejébe, hogy „vajon a tiszta keletkezés nem áll-e valamilyen kitüntetett viszonyban a nyelvvel”,<sup>14</sup> ez a *Kratülosz* című dialógus egyik központi kérdése, Weöres életművének sarokpontja.

Az irodalomtudomány a *Harmadik szimfóniát* úgy tartja számon, mint amelyben elsőként fogalmazódik meg az *értelemre merőleges szemlélet*, amit Weöres levelezésében arspoetikus jelleggel később is fejteget. A manifesztumként ható néhány sor egy Várkonyi Nándornak írt levélben<sup>15</sup> szerepel először, de később is többször felbukkan Weöres interjúiban.<sup>16</sup> Rövidsége miatt most 1944-es, Vas Istvánnak írt leveléből idézem: „a vers a témát nem 'elmondja', hanem mintegy 'kö-

rüllebegi', (...) a versnek nincs elmondható tartalma, hanem mintegy 'merőleges' mondanivalójára; máskor meg a szavakat az értelmi jelentésüktől függetlenül rakom egymás mellé és arra igyekszem, hogy a puszta hangzásukkal, puszta dinamikájukkal hassanak és tisztán csak érzelmet fejezzenek ki, mint a zene és főleg a tánc. A költészetnek ez a módja, minden látszat ellenére, hallatlanul nehéz; de mérhetetlen lehetősége van. Sokkal nagyobb szuggesztivitást lehet elérni vele és a nem-irányuló, élet-fölötti teljes-érzelemnek olyan közvetlen átvitelét, ami értelmes szöveggel lehetetlen."<sup>17</sup> A weöresi életmű – sokat vitatott – „egyéniesség fölötti” koncepciója nyilatkozatainál és a leveleiben foglaltaknál sokkal összetettebben és koherensebben jelenik meg műveiben. Ennek egyik kulcsa az imént említett „*értelemre merőleges*” szemlélet, amit másként a versek „*angyali*” vagy „*szerafi logikájának*” is nevez a csöngői költő. Weöres Sándor a „személytelenség” ars poétikusnak<sup>18</sup> szánt „programjával” a nyelvhez való személyes viszony kialakításának eleve soha sem problémátlan jellegéről vall.

A nyelvészettel és később irodalommal is behatóan foglalkozó pszichoanalitikus, Jacques Lacan *XI. párizsi előadásait*<sup>19</sup> értelmező amerikai tanulmánykötet egyik Lacan-interpretációját követem majd, amikor Ellie Ragland<sup>20</sup> szövegének fordításával próbálok megvilágítani, hogy Weöres „*értelemre merőleges*” szemlélete miként érvényesül saját költői szövegeiben. A pszichoanalitikus elméletben a lacani<sup>21</sup> *tekintet*<sup>22</sup> és *hang*<sup>23</sup> szerepe az, hogy a személyiség vágykonstrukcióit, mint a tudattalan egy sajátos nyelvi dimenziójaként értett rétegét térképezze fel. *Tekintet* és *hang* összefüggését röviden úgy fogalmazza meg, hogy a *hang* a *tekintet*et, a személyiség 'Másik' általi önkonstrukciójának több rendben érvényesülő helyzeteként, a nyelvben szólásra bírja. Lacan elmélete szerint: „*A hang és a tekintet, azon részleges objektumok, amelyek azt a vágyat idézik elő, ami a részleges ösztönkésztetéseket irányítja, a hang és a tekintet nem azonosak a személy beszédével vagy intellektuális szemléletmódjával.*”<sup>24</sup> Ez utóbbi vonatkozás miatt vonható párhuzam Weöres *értelemre merőleges* szemlélete és a lacani elmélet között. Amit Weöres *értelemre merőleges* szemléleten ért és valósít meg műveiben, az a lacani *tekintet* és a *hang* összefüggésének gondolatában is megjelenik. Látás és hallás ismeretelméleti metaforáinak ezen összefüggése olyan dichotómiát tár fel, mely mind a pszichoanalitikus teóriában, mind az irodalomértés és a művészetelmélet idevonatkozó fejezeteiben a világ- és szubjektumkonstrukciók azon sajátosságával szembesít, mely szerint „*az 'én' nem egy bennünk rejlő, vagy velünk született egység. Hanem olyan jelentő (signifier), ami szavakban, képekben és testi érzetekben alkotja meg magát.*”<sup>25</sup>

A *Harmadik szimfónia* művészi értékénél fogva talán az egyik legjobb példa arra, hogy a költői nyelvben a jelentésképzés és performativitás kérdéseit vizsgáljuk, hogy a versben létrejövő nyelvi alakzatokban milyen minőségek szólaltathatók meg, s ezeknek milyen az egymáshoz való viszonya, továbbá, hogy a vers képi struktúrája milyen eltérő nézőpontokat engedélyez olvasójának. A szimfóniák sorozata Weöres egész életművén átível. Két okból nevezi ezeket a műveket szimfóniáknak, mint kifejti: „*Az egyik, mert maga a szó annyit jelent egyszerűen, mint hangzás. Ezek a szimfóniák akusztikus versek. Másrészt azért is neveztem szimfóniáknak őket, mert négy-, olykor három- vagy öttételes kompozícióba illeszked-*

nek.”<sup>26</sup> A *Harmadik szimfónia* költői hangzó- és képrendszerét felfejteni igen nehéz feladat, mert a leheletfinoman illeszkedő akusztikus és motivikus háló az ismétlődések (és variációk) olyan, többféleképp érzékelhető és rendeződő faktúráit eredményezi, mely ’messziről indított’ olvasatok együttlátásával válik kibonthatóvá. Értelmezése olyan többlet megfogalmazását követeli, mely nem elégszik meg sem a tautologikus rövidségű ’ilyen az élet’, vagy ’a halál’, ’a szerelem’, esetleg a ’fiatalság’ állításokkal, sem azzal, hogy a versírásról magáról szólna ez a költemény, vagy maga a zeneiség lenne az értelme. Bár mindezen olvasatok lehetősége, érvényessége kétségen felül áll, a mű létrejöttének tétjét épp ezen olvasatok sokfélesége bizonyítja, mint azt néhány elemzés fel is vetette. Nem merném állítani, hogy a most következő olvasat többlet tudna megragadni a vers „pille-porából” mint elődei, pusztán javaslatot tesz a befogadás egyidejűségében tapasztalható nyelvi jelentésképzés megfigyelésére. A tudat interszjektív szerkezetére jellemző nyelvi megelőzöttség viszonyainak azon működésébe pillantani, melyet Lacan így fogalmaz meg: „Bár a nyelvet használjuk arra, hogy megpróbáljuk a hangnak és a tekintetnek a személyiség vad tartományában<sup>27</sup> (jouissance) tapasztalható vágyát megragadni, néhány pillanatnál tovább sohasem rögzíthetjük a keresett lényegét. Lacan azt az erőfeszítést, hogy a vad tartományt (jouissance) megértsük és megragadjuk, valami több követelésének (demande) nevezi.”<sup>28</sup> A továbbiakban a *Harmadik szimfónia* itt következő elemzéstörédekeiből kibontakozó olvasatomban a nyelviséggel összefüggő vágymintázatokról, az öneszmélésről szól – értelmezésem szerint – a vers. Egyfajta „vágy-motivika” lesz dolgozatomban az a vezérfonal, mely a létesítő tudatiság csapdáját, az önmagát soha el nem érő reflexió problémáját, Weöres *Psyché-könyvének* szüzsészerűen is kibontható témáját, másként ismétlését rajzolja ki, ha kései műve felől olvasom a *Harmadik szimfóniát*. Együttal arra szeretném fölhívni a figyelmet, hogy nem tartható a weöresi-költészet recepciójában szereplő azon visszatérő megközelítésmód, mely hagyományosan az „ősegyesébe olvadás” problémátlanságaként értelmezi mind a *Harmadik szimfónia*, mind a *Psyché* poétikai gesztusait, ezzel egy némiképp naiv költészet- és nyelvszemléletet feltételezve a költő esetében. Úgy vélem épp a személyiség töredezettségének mélyen átélt tapasztalata hívja elő azt a bonyolult költői képszerkezetet, ami például a *Harmadik szimfóniában* tapasztalható, s vezet el egy a szubjektumpozíciók folytonos kimozdítottóságaként észlelhető műhöz a *Psychében*.

A *Harmadik szimfóniában* megfogalmazódó vágy-motivika olyan szubjektum-, világ- és nyelvfelfogást előlegez meg, amely kikristályosodott formában, Weöres kései művének önértelmező igényében magasabb szintre transzponáltan jelenik meg. Weöres szemléletének olyan komplexitását feltételezi, ami mind a *Harmadik szimfónia* retorikai-poétikai eljárásaiban, mind a *Psychében* megfigyelhető olvasásalakzat megléte, mely a személyiség tudatos és tudattalan működéseinek feltérképezésében Lacan *Borromeo-gyűrű* ábráival szimbolizált személyiségkonceptiójával rokonítható, minthogy a reprezentáció olyan töréseivel<sup>29</sup> vagy hiányaival szembesít, mint amelyek leírására Lacan vállalkozik. Meglehetősen összetett elmélete szerint Lacan az elme működésének három *rendjé*ként (Szimbolikus, Képzetes, Való) definiálja azokat az ösztönkésztetések montázsából kialakuló asszociációkat, melyek az öntudat illúzióit létrehozó nyelvi jelentőláncot alkotják, amit a

Borromeo-gyűrűk ábrájával szimbolizál. A toscanai Borromeo-család címerében a XV. században feltűnt különleges alakzat érdekessége, hogy bármelyik gyűrű felnyitása egyidejűleg a másik kettőt is lekapcsolja egymásról. „*Lacan egy fiatal matematikustól, Valérie Marchand-tól hallott erről a topológiai fogalomról.*”<sup>30</sup> A tudat illúzióinak ezen asszociációláncai többszörösen egymásba forduló csavart nyolcas-szerű formációt alkotnak.

Az az egységfantázia, mely a vágyból keletkező pszichikai energiaként a nyelvben létrejövő 'én'-t megalkotja, bármennyire mindennapi létezésünk fönntartásának feltétele, mégis illuzórikus természetű. A világról, önmagunkról alkotott képünk és mindezek nyelvi artikulációja már eleve paradox működési módot hordoz magában, azt, hogy e kifejeződési formák maguk szolgálnak azon hézagok, repedések elfedésére, melyek megalkotásukat szükségessé tették. A beszéd és az öntudat kialakulásakor (amit Lacan tükörstádiumnak<sup>31</sup> nevez) azonban az emlékezet szintjén elveszett (vö. emlékezet és felejtés-tematika) preszimbolikus formák bizonyos értelemben továbbra is „beleszólnak” a nyelvbe, olyan működésként, melyet mint figuratív használat különít el az irodalomtudomány, jóllehet ezen nyelvi aktusoknak lényegében nincs lefordítható megfelelője, mivel a tudattalan bizonyos működéseit artikulálják. „*Mint részleges tárgy-kiváltotta-vágy, a tekintet és a hang is, mindkettő a nyelv mozgatója, annak használatára kényszerít. Mint olyan, ami folyamatosan perforálja, átlyukasztja a valóság koherenciájára vonatkozó illúzióink sokaságát.*”<sup>32</sup>

A továbbiakban a *Harmadik szimfónia* első tételének látáshoz és halláshoz kapcsolódó komplex költői képeit fejtem fel, hogy rámutassak a vers nyújtotta értelmezési lehetőségek egy rejtett szegmensére, amit mint a vers bevezető három sora, ismétlődő egységének prosopopeikus költői képében fellelhető, rejtett szívmetaforikát fogok kifejteni. Mind a divinatórikus megértés szolgálatába állított lacani olvasat, mind a vers technikai interpretációját adó retorikai-poétikai sajátosságok megvilágítására alkalmasnak érzem a nyitó három sor „lassú olvasását: „*Madárka sír, madárka örül, / míg piros gerendái közül / néz a hatalmas –*”<sup>33</sup>A szimfónia első tételének nyitó és záró akkordjaként a közép-részben is szereplő három sor, variációival együtt, hatszor tér vissza, a mű vezérmotívumát alkotja. Az ismétlődés egyrészt „fétiskaraktert” kölcsönöz e kis egységnek, másrészt az első rész változatát adja, hozzá képest rendeződik a többi motívum is, néha szinte csak a megváltozott motívumok környezete színezi át e három sor jelentését.

A *Harmadik szimfónia* első tételében kavargó (élet)helyzetek szemtanúi vagyunk, folyton változó nézőpontból, szekvenciálisan ismétlődő elrendezésben, motívumok (*madárka, hatalmas, vadász-vad*) és variációik kavarnak. Az első részben a fizikai világ láthatóságának<sup>34</sup> és az öntapasztalás belső egységének<sup>35</sup> illuzórikus volta kerül elő a folytonos keringés motívumainak változó helyzetei szerint. Mindez az emberi játszmák véres színterén zajlik: „*míg magad vagy a vadász, meg a vad, / nem szűnhet kerge futásod. / Győznöd se lehet veszned se szabad, / vermedet hasztalan ásd.*” Az űző és űzött az érem két oldalaként, egymást feltételezve jeleníti meg az emberi játszmákat; fizikai világban cselekvő, akaró én szereplehetőségeit. A *vad* és a *vadász* ősi képe vonatkozhat az élet bármilyen színterén zajló helyzet ellentétes oldalaira, elkövetőre-áldozatra. A szerepek egy helyzetben

lehetséges felcserélődésére: „*míg magad vagy a vadász, meg a vad*”. Első verziójában az emberi élethelyzet nem tudatosult változatában lép elő. A tettére később eszmélő vadász, elkövető, maga áldozattá, elszenvedővé is válhat. A motívum második variációjában a vad és vadász előtt ismétlődő alliteráló névszói-igei állítmány („*Te vagy a vadász és te vagy a vad*”) az emberi játszmákban elfoglalt helyzetek tudatosulását nyomatékosítja. A szerepek viszonylagosságára mellett a kényszerítő sors is megjelenik, „*távol, a hatalmas: az is te magad*”. Míg a szimfónia első tételében a vad-vadász motívum első esetben nehezen elismerhető tényről van szó, erről árulkodik a „*kerge futásod*” kifejezés, addig a második motívumismétlésben az ismétlődés felismerésére való képtelenség megszűnik. Ezt erősítik a közbenző versszakok mintegy interszjektív tájak megjelenítéseként kibomló képei, melyek maguk is a nézésre, látásra vonatkoznak. Az első „kinyíló táj” nézett és néző felcserélésével a szkopikus működés (Lacan által pszichikai pontnak<sup>36</sup> nevezett) *pecsét* működését hívja elő. Lacan a vizuális felfogás (apprehension) e szintjét *pecsétnek* nevezi, vagy *pszichikai pontnak* a szkopikus működésben, ahol hasadás található tekintet és látvány közt: „az üresség öntözi szélét”. Majd a második nagy tájkép az időt relativizáló két strófája, az 5. és 6. egység múlt és jelen egyidejűségét, élet és halál egymásba folyó voltát összefoglalón tárja elénk a repülő vadludak animációs filmjét vetítve. A harmadik ilyen benső tájkép a nap és tenger szerelmi élményt felidéző egymásba fordulása. Mindvégig az olvasó jelentésteremtő együttműködésére apellál a vers szövege, úgy érzékeljük, ezek a motívumok 'interszjektív tájakként', a tér és az idő kognitív formáinak sajátos relativizálásában jelennek meg. A negyedik tájképben a megsemmisülés ellenében az írással védekező sziklarajzszerű ember jelenik meg, erősítve a vers retorikai alakzatát, bár a „sziklára véded jajod” maga nem<sup>37</sup> feltétlenül tekinthető prozopopeikus képnek. A versen szintén végigvonuló verem- és sír-metáforika jelzi, hogy az emberi játszmák a győztes vagy a vesztes oldalán szintúgy megoldatlanul végződnek, ezt asszociálja a „*vermedet basztalan ássod*” sorban a *vermedet* birtokos személyragja, mely nem teszi egyértelművé; azért övé a verem, mert ő ássa vagy az övé lesz, s így magának ássa. Másrészt a „ne várd a veremtől jussodat” sor is arra figyelmeztet, az éber tudatállapoton kívül a vesztes, de a győztes sem várhat további (ön)igazolást. E patthelyzetek másképp oldódnak meg. Sem az áldozat, sem az elkövető szerepe nem végleges. Nem azért, mert folyton felcserélődnek e szerepek, hanem azért is, mert mindig van lehetőség a kevésbé tisztító szituáció választására. Bár e szereplehetőségek viszonylagosságának felismerése kényes belső egyensúlyt igényel: „*Győznöd se lehet veszned se szabad*”. A szimfónia második, szelídebb tételében, ahol a hangzás kerül inkább előtérbe, a *vadász és a vad* viszonyának érzelmi patthelyzetei is csendesebb formában jutnak kifejezésre: „*odafele villámló kútnál / remegő gyöngy közt aludtál – kikkel egy éjbe jutottál, / mindannyival odafutnál*.” A harmadik tételben pedig egész szubtilissá válik az üzés, annak belátásaként, hogy maguk ezek a patthelyzetek, vagy zsákutcák azok, amelyek a vágy személyes mintázatát<sup>38</sup> adják, a „*bennem szőtt szőnyeget*” rajzolják meg kognitív szinten is. A harmadik tétel végén, teljes elengedéssé transzponáltan a vad-vadász motívuma eltűnik a lepke motívummal is jelzett átváltozásban. A vers egy jellegzetes eljárása látó-látott (első tétel), hallható és halló (második tétel) felcserélődése ismétlődik

meg itt a vers harmadik részének kezdő és záró strófáját összekapcsolva, a tapintás képzetére épülön. A kiazmus első tagjának még metonimikus jellege (az ujjon ragadt hímpor a lepkét helyettesíti) összetett jelentéstartalommal bíró metaforát foglal magába (az ujjlenyomat maga is egy kitüntetett pillanat emléke helyett áll, jel). A keresett, birtokolni vágyott – pillangószerű lény – megragadása lehetetlen, szárnyának illetésével (III/1) épp pilleporának lepergetése („keresem szárnyának pilleporát”) sikerülhet. A végtelen űzés végül a záró strófa megértő-elengedő gesztusában zárul le, a (III/11) megragadhatatlan általi érintettségben, – erre vonatkozik a „csókolom ujjá nyomát” sor. Az észlelés során nemcsak az észlelt dolog, hanem az érzékelő önérzékeléseként a test (Leib vs. Körper) különválasztása és egybekapcsolása is szinkronikusan megtörténik. A lepkétől különválasztva a pillepor pusztán az ujjlenyomatot rajzolja ki. Ez a versbeli keresésnek némiképp groteszk felhangot ad, magát a keresést keresi a versben megszólaló és a vele azonosuló olvasó. A befogadó jelentésteremtő együttműködései, a jelkapcsolatok sokféle lehetőségét kínáló szöveg olvasásakor, a jelentésgenerálás különböző pályáit egyidejűleg hozzák mozgásba, mégis a valamiként összegződés (a vers megértésének) pillanata a nyelvben történő érzékelés önészlelésének pillanata is lesz egyben, a nyelviség eseményének aktív és passzív oldalán egyszerre. Befogadóként saját nyelvi lenyomataim kibetűzésével és létrehozóként, a költői szó lenyomattá tételével, azonos mintázaton végighúzva ujját. Az érintésben nem én vagyok az, aki érint, hanem az érintés által válok érintetté.

A *Harmadik szimfónia* szép kiazmusaiiban poétikailag is felfejthető vágy motívika olyan szubjektum-, világ- és nyelvfelfogást előlegez meg, amely kikristályosodott formában, Weöres kései művének önértelmező igényében – mint írtam – magasabb szintre transzponáltan jelenik meg. Azzal a tapasztalattal szembesít, akár csak a műve értelmezéséhez itt felhasználni kívánt lacani elmélet, hogy „*amit általában öntudatnak hívunk, másként megfogalmazva, egyszerűen szubjektíven programozott identifikációink szavakkal, képekkel, és a testünkön való hatásokkal, amelyeket tévesen objektív tudásnak hiszünk.*”<sup>39</sup> Amit Lacan az *objektum* kifejezéssel jelöl, azzal a valóság lehorgonyozott alapját jelöli, s azt a tényt szimbolizálja, hogy a reprezentációban üres hely van, mely megmutatkozik a létezésben, tudásban, vágyban. A vágy valósága a szubjektum számára, a valóság válasza olyan, mely saját szakadásait próbálja kitölteni. Egy paradoxonnal találjuk szembe magunkat, nevezetesen, hogy az *objektum* megtartóztat bennünket attól, hogy olyanak lássuk magunkat, amilyenek vagyunk, ugyanakkor a létezés *látszatát* (*semblance*) ajánlja, amivel az ember narcisztikus módon azonosul.<sup>40</sup> „*Az objektum tehát egy mintha (semblant). Bár a valóságban az ösztönkésztetések ismétlődést hoznak létre, ami az összefüggőség libidináris kötőanyagaként a jouissance-t alkotja. Ezen a szinten a tekintet és a hang nem nyelvek vagy jelentők. Mégis belépnek a nyelv regiszterébe, azonban a vágy időzítésében a jouissance logikája szerint. Ahol egy dolog van, egy másik dolog pótolja, míg a jouissance az ösztönkésztetések energiáját a nyelvre terheli.*”<sup>41</sup>

Amikor a *Harmadik szimfónia* három tételében Weöres a szimfónia elméletét a költői gyakorlatban valósítja meg, mint azt 1933-as Babitsnak írt levelében olvashatjuk: „*az első részben felvetek egy téma-, kép-, és ritmuscsoportot és ezt még két*

vagy három részen keresztül variálom, mindig más és más hangulatba mártva az első szakasz anyagát.” (Weöres Sándor Babitsnak írt levele. [1933. febr. 8.] (In: *Magyar Orpheus Weöres Sándor emlékezete*. Szerk.: Domokos Mátyás, Szépirodalmi Bp., 1990, 62.) Akkor ezzel olyan szöveget hoz létre, mely a tudattalan asszociációinak a jelentésképzés örvényébe vonásával tudatos és tudattalan egybefüggőségének feltérképezésére, a nyelviség eseményének színrevitelére vállalkozik. Mint-hogy a szimfónia első tétele az érzékelés szakadásait, a második tétel a belső egységként tapasztalt lélekrészek gestaltjának imaginatív tükröződéseit (vö. fent-lent, a „*villámló kút*” költői képében), a harmadik tétel az öntudat tükrös szerkezetével, kognitív sémáival („*bennem szőtt szőnyeg*”) a nyelvi artikuláció szintjén birkózó hangokat gyűjti egybe. A vers irizáló nyelvi felszínét létrehozó képi és hangzósság-beli ismétlődésekhez, az utóbbi két (a II. és a III.) tételben, ritmikai és versképi szimmetria is társul, ezek felfejtésére terjedelmi okokból sajnos most nem vállalkozhatom. Csak egy utalás erejéig térnék ki arra, hogy épp ezen poétikai megoldások hívják elő a befogadóban azt a folyamatos oszcillációt, ami a szöveg észlelését a tudatos és tudattalan határán, magának a nyelviség eseményének észlelhetőségként hívják elő.

Térjünk vissza azonban a kezdő három sor ígért elemzéséhez, melyben a szimfónia első egységének kezdő és záró strófája a vers többi, 'nézésre vonatkozó kifejezéseinek' jelentés-eltolódásával, hipallagéjával együtt részét képezi annak az összefüggésnek, ami a verskezdő három sor – mindig más összefüggésben (a részismétléseket is figyelembe véve) hatszor – visszatérésének értelmezéséhez is megkerülhetetlen. A *piros gerendák közül áttekintő hatalmas* komplex költői képe az első tételben, ha Lacannal akarunk fogalmazni: a vágy „*abszolút lényegéből pszichikai energia keletkezik, azért, hogy előidézze az (ön)azonosság, egység (oneness) fantáziáját, ami a nyelv létrejöttéhez vezet.*”<sup>42</sup> A versben olvasásalakzatként működő *prosopopeia* a képszerkezet szintjén is kimutatható. Az olvasó számára különböző működésű lélekrészek pszichikai erőkként érzékelhetők, így a mindezeket mintegy 'színrevivő' pragmatikai én, egyfajta végpont felől, egy tapasztalati többletet feltételező állapot felől (esetleg a nemlét felől) megszólítottá válik. Ezt a grammatikai én versben megszólaló beszédhangjának felszólításai („*Ne bidd, hogy a rögben albass*”) és helyzetértelmező kijelentései („*Győznöd se lehet, veszned se szabad*”) teszik lehetővé. Míg a megszólaló hang (grammatikai alany) kiléte mindvégig rejtve marad, a megszólítás aktusában van csak jelen, pusztán a 'valaki beszél' helyzetében érhető tetten, addig, ha egyáltalán értelmezhetjük különálló entitásoknak pszichikai erők együttműködő (lélek)részeiként a pragmatikai én-t, ezeknek az „én-eknek” hangja(juk) nincs, csak különféle megnyilvánulási formáik. A pragmatikai én pusztán azáltal érzékelhető egységesnek, hogy megszólítódik. Csak az utolsó ismétlésvariáció, a néz ige tranzitivitásában, a „*nézel magadra*” esetében merül fel a lehetősége annak, hogy az olvasásban különbözőképp érzékelhető, hallhatóként (grammatikai én) és az általa elmondottak szerint láthatóként (madárka, hatalmas, vadász, vad, árokász, nap és tenger) megjelenő egyazon személy.

Továbbra is kérdés, hogy milyen összefüggések tárhatók fel a közel azonos formában háromszor ismétlődő háromsoros egység motívumai (madárka, hatalmas) és a szöveg többi, eddig elemzett részei (vad-vadász, tájképek) közt. Úgy vélem, elvétjük, ha konkrét dramatikusan helyzetként fogjuk fel a felütését, nem hinném, hogy „*a madárka és a hatalmas személyében (...) két lény áll szemben egymással.*”<sup>43</sup> Nem konkrét személyek, nem is elvont dolgok metaforái ezek.<sup>44</sup> Az olvasó számára mégis egyértelműen egészen más minőségekként szólíttatnak elő a „*madárka*” illetve a figyelő „*batalmas*” és a „*vad-vadász*” metaforáiban inkább a pszichikum működéséről, szerep-lehetőségekről lehet szó, s nem is azonos jelöllettel. Mást jelent a madárka az „*álmodat – vad*” rímpár előtt két sorral, mint az „*éberálma – légen pára*” után. A mű értelmezői hagyományában a *madárka* kiléte sem jelent konszenzust az értelmezők között, így némiképp az olvasatok egyéni mintázatától is függ, hogy a madár, mint érzelmek affekcióját mozgásba hozó „*lélekmetafora*”<sup>45</sup> jeleníthető meg, vagy a szimfónia másik két tételének páva illetve szárnyas ihletőjét előlegezi, a „*költés, költészet metaforájaként*” a *sír-ír szavak paronomázikus összevillanásából*<sup>46</sup> adódóan. A 'sír' 'örül' szavak magas és mély hangrendűségének különbsége a szárnyak mozgásának képzetét felidézve a hangzósságot asszociatív<sup>47</sup> módon teszi képszerűvé. Míg a *madárka* bizonyára a reagáló személyiség részt jelölheti, *addig* „*a hatalmas*” a rá vonatkozó illetve hozzákapcsolódó szavak jelentésmezőinek mozgásával olyan sokféle értelmet képes egyidejűleg összekapcsolni, hogy valóban az olvasás „partitúraszerűsége” érvényesül. A többszöri elolvasással egyre gazdagabb hangzású és látványterű előadásává válik a szimfónia. Ez a *batalmas* nem csak lebíró törvény komolyságú erő, mely nézésével eleinte szinte eltárgyiasítja a szenvedő cselekvő 'én'-t, így a sorssal, mint „*me-rev csillámú közöny*”-nyel asszociálódik, hanem (több elemzővel ellentétben<sup>48</sup>) úgy vélem, a „*piros gerendák*” egy igen konkrét allegorikus kép lehetőségét rejtő, kihagyásos szerkezetre épülő komplex kép egyik tagja, mely egy metonímia és megszemélyesítés lehetőségét rejt. A már említett rejtett metaforika „*piros gerendák közül*”, a bordák közül önmagára tekintő szív 'a hatalmas' egy erősen testi képzetét idézi fel, ezt erősíti az első tétel zárlata. Az önmagára, önmagába tekintő test észlelésének bizzar lehetetlenségével jeleníti meg a hús és vér, az élet telt pirosának gerendáin áttekintő nagyobb erő, 'a hatalmas' kettős természetű voltát. A szív – mint a vegetatív működés központja – mégis foglya az öntudatlan fizikai valóznak, ugyanakkor a szív helyettesítése az így elvont fogalomként használt 'a hatalmas' kifejezéssel arra utal, hogy a legkonkrétabb értelemben vett fizikai a leginkább szellemivel azonos, egy ponton összeér. Bár az első olvasat számára talán nyilvánvalóbbnak tűnhet – főként a *gerendák* szerepeltetése miatt – valamiféle építmény-, esetleg börtön-, vagy templomtetőn áttekintő transzcendens lény, Isten megszemélyesítéseként értelmezni a költői képet. A *piros* és a *batalmas* szó egymás szomszédságában mégis különösnek hat. Ha egy gyermekien naív hit, a rám tekintő Isten posztimpreszionista festményeket idéző világában a transzcendens mégis megnevezhetetlen, akkor az már csak egy minden lehetséges naivitásától megfosztott, a hit magától értetődőségén inkább csak mosolygó külső szemlélő szemszögéből válik leírhatóvá, egy már nem létező vagy sosem létezett ártatlanság megmosolygott perspektíváján keresztül. A hatalmas nem válik transzcendens

lénnyé, hiszen egyfajta megváltódás garanciája, de még lehetősége sem igen merül föl. A vers pragmatikai énje az első tételben nem várhat konkrét megoldást, feloldozást saját szívetől.

A *batalmas* nézése teremti meg azt a hangot, aki a versben beszél, hiszen a grammatikai alanyként megszólaló beszélő nevezi meg a *batalmast* mint olyant, aki a piros gerendákon át néz. A kavargó lélekrészek és viszonylatok (madárka, vad-vadász) együtteseként feltételezhető pragmatikai ént kétszer is kéri, felszólítja „Küldd néki töretlen álmodat” (ti. a *batalmasnak*), és figyelmezteti „távol a *batalmas*: az is te magad”. Különös viszonylat, hogy épp a hatalmas nézésének eltárgyasító tekintetétől szenvedőt figyelmeztetik később arra, hogy kivetítését vonja vissza. A vers többszörösen bonyolult lírai alaphelyzetének kulcsa ez a kivetítés-szerű viszony lehet. Azaz, hogy a pragmatikai én projekciójával van dolgunk. Tudniillik, ő maga adott nevet (s ezáltal arcot is) annak a *tekintetnek*, aki a szimfónia első tételének különböző helyzeteiben egyszer mint (talán a játékos madárka mellett) nézelődő (1. vsz.), vagy passzív szemlélő (4.), máskor mereven csillámló szemű bíráló (7.), megint más élethelyzetben súlyos tekintetű megfigyelő (9.), végül kihallgatási lámpák szembántó fénye mögül vallató láthatatlan (13.) tűnt föl. Nem túlzás talán azt állítani, hogy ez a versbeli *batalmas* azonos személy a mindenkori *másikként* lenyomatszerűen bennünk rejlő *tekintet* mintázatával, a *tekintettel*, mint olyannal, amely a vágy tárgyaként strukturálta személyiségünk főbb vonásait. A vágy tárgyának oka ez a kivetített rettegett, igazságával lebíró *batalmas*. Erről akkor bizonyosodhatunk meg, ha valóban fölfejtjük e komplex képet. A vers első tételének utolsó egységében tehát a metaforika rejtettsége, a *szív* szó mint eltörölt nyom<sup>49</sup> válik hangsúlyossá és konkréttá, az első rész többi motívumával összefüggésben. (Maga a *szív* szó csak egyszer szerepel a versben: „szíved éber álma, / mint légen a pára”) Metonímiaként a '*batalmas*' szóval íródik fölül a szív kihagyott helye, majd egy retorikai-poétikai inverzióban lebontódik: „Tág szemmel nézel magadra”. A hatalmas helyett csak a nézés helye marad a tétel utolsó strófájában, jelezve, hogy ama mintázatok, amelyek a mindenkire egyénien jellemző „*vad tartományt*” (*jouissance*-t) alkotják, pusztán azok megismerhetők, csak azok befoghatók. Az önmagára tekintő szív képének erősen tapinthatóságra apelláló jellegét végül a „*piros gerendák közül*” a „*kidagadva*” szó adja, a megszenvedettség, a nézésből látássá változás lehetőségeként. A piros bordák között áttekintő szív-metafora az emberi szereplehetőségek látszólagos megválaszthatatlanságának reménytelenségét ugyanúgy földidézheti befogadójában, mint az ismétlés mintázatát az emberi kapcsolatok sorsszerű összefűzőtségében, a vágy tárgya megválasztásának lehetetlenségét. Ami az '*a hatalmas*' időmértékes, ionicus a minore lüktetésében még akár a jól ismert Csokonai-vers kezdetét is földidézheti egy pillanatra: „*A hatalmas szerelemnek megemésztő tüze bánt*”<sup>50</sup> – akár egy elkopott sor, végig sem mondott kezdő ritmusa az adoniszi sorfajta részeként.

Az ismétlődések variációi a „*piros gerendák közül néz a hatalmas*” kezdő és a „*tág szemmel nézel magadra*” záró sor közt feszülve, nemcsak a teremtmény fizikai valójában eltörölt hiányt (lacani veszteséget) fedik fel. Hanem a vers riffaterre-i intertextuális nyoma, az imént említett, Csokonai-allúzió a nyelvi metaforizáció sajátos-

ságára magára, annak hiánytermészetére is rámutat. Az *a hatalmas* ionicus a minore lüktetése ritmikájával a szavak el-nem-rejtettsége módján tárják fel a megidézett *bordák rejtette szív* képzetét. A szív kihagyott helye maga is „elmaszkírozva” *a hatalmas*ként és *piros gerendákként* rejtőzik mintegy; a megszólaló-megszólított sorsa mélyén, a vers mélyén. A versbeli metaforika ezzel színre viszi, performálja a lét-feledtség nyelvileg sem artikulálódó tapasztalatát, a vágy egyéni mintázatát rejtő, túlláradó szimbolizálhatatlan kéjt-kínt (a lacani *jouissance*-ot). Mely csak az eltörlés módusaként (mint *az objektum*) válik tetten érhetővé, a *szív* létéről csak így, elfedtségében szólhat s hallgathat a nyelv. (Hosszú lenne sorolni a Weöres-életmű ide idézhető sorait-versszakait, ahol a szív szintén kihagyott formában jelenítődik meg.) Itt a szimfónia záróstrófájában már a *hatalmas* – feltételezett *szívet* rejtő – hangalakja is eltűnik, helyébe a „*tág szemmel*” szókapcsolat lép. A nyelvfedtség nyelvi metaforájaként a *szív-hatalmas-szem* szemantikai szintjeit egy a lacani *tekintet* megszólaltatásaként is értelmezhető állítmány, a „*nézel*” szó metaforizálja a „nyelv demonstratív, illetve deiktikus funkciójából eredő logikai zavart”,<sup>51</sup> amivel arra a szorongatottságra mutat rá a szöveg maga is, hogy a megértés figuratív módon történik, a *hang* pedig figura. A „*nézel magadra*” szókapcsolat megfordítja a megszólító-megszólított viszonyt, és a korábbi piros bordákból át- vagy alátekintő, bizzar szív immár a versolvasó felé intézett megszólalássá teszi az első tétel teljes „anyagát”. A szubjektum vágymintázatainak együttlátása, a benső tájképeken való végigtekintés energiáinak összegző tudása, a látásban látottá válás, a megnyilvánuló megértés és elfogadás helyzetévé teszik a komplex kép által sugallt kifordult testhelyzetet. Ez az a vonatkozás, mely a lacani *tekintet* és *hang* összefüggésének valóban súlyos konzekvenciáit kapcsolja a vers olvasatához. A *tekintet* egy lényegi funkcióját különíti el Lacan, amit *pecsémek* nevez. A *tekintet* e megnyilvánulásának pillanatait az öntudatra eszmélés helyzeteiként érti, ahol felvillan az a lényegi oscilláció, mely az embert létében jellemzi. Lacan a pszichikai pont funkciójaként nevezi meg e működést, amit másképp fogalmazva, úgy is mondhatunk, „*a látható adekvátnak tűnik fel önmaga számára. Nem csak a test látszik egységben, hanem a világ és a dolgok is benne. Így az emberek az egység illúziójával azonosulnak, inkább, mint a hiány valóságával.*”<sup>52</sup>

Itt a versben az önmagát szólító szem a mindenkori *másik* által létrejövő önmaga, a látó látásban, az eszmélet állapotában ugyanakkor a nyelvben, nyelvi artikulációja következtében mintegy nyelvileg is visszahajlik eredetére. Hiszen nyelvből szőtt más-léte szól hozzá, ez esetben úgy, hogy a verset mintegy megírja. Ez a metafora metaforájába mélyedő kép (szív=hatalmas) egy eltörlő, felülíró metaforával (hatalmas=nézel) a jelentéstulajdonítás figuratív sémáját is megjelöli, a nyelvi kifejezés visszahajlik önmaga nem-nyelvi eredetére. A nyelv (ami, mint „egységes nyelvi rend nem létezik”) maga ’jut szóhoz’ itt. Ez a vonatkozás az, ami a harmadik tétel (első és utolsó) keret versszakaiban a „*kő-fok*” és a „*tű-fok*” bibliai allúziókat<sup>53</sup> sem mellőző variációjában az átváltozás tétjét adja, a birtokba vehetőség látogatásával, a valóság látszatszerűségével szembesít. Amit Lacan lakonikus tömörséggel így fejez ki: „*A való(ság) az, ami a veszteség traumájából marad.*”<sup>54</sup> A szimfónia első tételének zárlatában az eddig keringő motívumok egymáshoz fércelve-

fűzve összegződnek. „*Te vagy a vadász és te vagy a vad / s a pálya is mind te magad / – madárka sír, madárka örül – / piros gerendák közül kidagadva / tág szemmel nézel magadra.*”<sup>55</sup>

Dolgozatom arra irányuló kísérlete, hogy Weöres *Harmadik szimfóniájában* a *te-kintet* és a *bang* összefüggését megvilágítsam, a kései Paul de Man által a *prosopopeiának* tulajdonított jelentőségre<sup>56</sup> világít rá, mely a „megértés» megértésével azonos”-ként írja le e trópus olvasásalakzatként működését, mely összhangban van a *Psyché*-könyv (dolgozatom elején említett emlékezet és felejtés uralhatatlan dinamikájából adódó) lényegi sajátosságával is. Weöres mindkét művében a lacani értelemben vett *bang* az, amely – mint *kísértő* és *kísérő* egyúttal – közelebb van a lét forrásához, a nyelvhez. A szimfónia első tételének tizenkét versszaka, mint tizenkét bordapár, rejt a vers prosopopeikus képét, az első tétel utolsó versszakát, mely a vers szíve is egyben. Az, amely megengedte, hogy az itt felvetésre került problémát megfogalmazzam, még ha a vers hímporának lepergetésébe került is, talán néhány porszem ez írás ujljenyomatán ragadása jelzi azt az érintettséget, ami leírását megkerülhetetlenné tette.

## JEGYZETEK

1. Weöres Sándor, *Vázlat a modern művészetről. Magyarok 1947/10, 708–710*. In: Weöres Sándor, *Egybegyűjtött prózai írások*. Szerk., Steinert Ágota, Bp., Helikon, 2011, 181.

2. A mű recepciójára vonatkozó áttekintést vö. Boros Oszkár: *Versnyelv és identitás. Weöres Sándor: Harmadik szimfóniája*. In: *Vers-rítmus-szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből*. Szerk. Horváth Kornélia-Szitár Katalin, Bp., Kijárat, 2006, 437–44.; Lapis József: „Az értelemre merőlegesen”. *Weöres Sándor: Harmadik szimfónia*. In: *Alföld*, 2005/6, 66–69.

3. „Weöres a számára a legérdekesebb ajtót: a nyelvből kivezetőt nyitja ki, nyitja rá a nyelv mögötti bátsó folyosóra. Gondolkoj el, mondja, mi van, ha kilépünk a nyelvből, elkezdünk az állványai és kapcsolótáblái közt jární? A nyelvnek is van fonákja, mely félelmetes, mert a közlésképtelenség világűrhibidege borzong benne, de izgalmas, mint minden bátsó folyosó.” Nádasy Ádám, *A nyelv bátsó folyosója*. In: *Parnasszus*, 2007/4, 48.

4. A beszédaktuselmélet 'performatív' terminusának de Man által gyakorolt átfordításához vö. William Ray, *Literary Meaning. From Phenomenology to Deconstruction*. Oxford, Blackwell, 1984, 200–202; Paul de Man, *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Ford. Fogarasi György, Ictus Kiadó, Szeged, 1999, 273–280, 361–364.; *Retorikai füzetek II. Paul de Man „retorikája”*. Szerk. Füzi Izabella – Odorics Ferenc, Gondolat-Pompeji, Budapest-Szeged, 2004, 22–29.

5. Cynthia Chase, *Arcot adni a névnek. De Man figurái. (AAN)* Ford. Vastyán Rita – Z. Kovács Zoltán. In: *Pompeji*, 1997/2–3. 108–147, 130. (ford. mód.) Idézi: Bettine Menke, *Az olvasás 'proszopopeiája' de Mannál. Az emlékmű kiüresedése*. In: *Retorikai füzetek II. Paul de Man „retorikája”, i.m.*, 48.

6. Cynthia Chase, (AAN), i.m., 109.

7. Paul de Man, *Az eltorzított Shelley*. Ford. Kulcsár-Szabó Zoltán. In: *Újragondolni a romantikát. Koncepciók és viták a XX. században*. Szerk., Hansági Ágnes – Hermann Zoltán. Kijárat Kiadó, 2003, 179.

8. A költő 1945. dec. 4-én Hamvas Bélának írt levelében olvashatjuk: „*próbálok feltárni a létezés mennél több redőjét*” In: *Egybegyűjtött levelek (EL) II*. Szerk. Bata Imre-Nemeskéri Erika, Bp., 1998. 454. Mallarméval sokat foglalkozva a tőle kölcsönvett „ *kifejezésben 'pli' (ránc redőzet); magára visszahajló, azaz kezdeti indulását rejtő, mégis feltűnő hajlás és hajtás, mely egyben az 'egyanyagúságon' belüli elkülönböződést is mutatja*”. Deleuze, Gilles, *Proust*, Atlantisz, Bp., 2002. A weöresi líra azon törekvését fogalmazza meg, melyet a költő poétikájába épít be később.

9. Itt „*egyáltalán nem imitációról, hanem a kód rabul ejtéséről, a kód értékébőlletéről, vegyértékemelkedésről, valódi átváltozásról van szó*”. Deleuze, Gilles, *Anti-Ódipusz*, in: Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Rizóma*. In: <http://c3.hu/~exsymposion/HTML/fu/deleuze/foszoveg.htm>

10. Vö, Gadamer, Hans-Georg, *Igazság és módszer. Ez filozófiai hermeneutika vázlatja*. Ford., Bonyhai Gábor, Gondolat, Bp., 1984, 329–330.
11. Gadamer, Hans-Georg, *Hören – Sehen – Lesen*, GW 8. J.C.B. Mohr, Tübingen, 1999, 271–278; *Hallani-látni-olvasni* = Nagyvilág, 2001/1, 128–141, 129.
12. Vermes Katalin, *A test étbosza*, L'Harmattan, Budapest, 2006, 171.
13. Vermes Katalin, i.m., 170.
14. Platón, *Kratiülosz*, Platón, *Kratiülosz*. In: *Platón Összes Művei I*. Bibliotheca Classica, Bp., Európa, 1984, 437.
15. Weöres Sándor 1943. július 8-án keltezett levele Várkonyi Nándornak. In: Várkonyi Nándor, *Pergő évek*, Magvető, Bp., 1976, 388.
16. „Később végre megtaláltam a csak versben közölhető tartalmat, mely a formától el sem választható: a gondolatok nem az értelem rendje szerint, hanem az értelemre mintegy merőlegesen jelennek meg. A verssorok értelmüket többé nem önmagukban hordják, hanem az általuk szuggerált asszociációkban... Az összefüggés (...) a bangulati egységben rejlik.” In: *A vers: villám*. In: Weöres Sándor, *Egyedül mindenkivel (EM)* Szerk. Domokos Mátyás, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1993, 236. (Kiemelés tőlem – Sz.A.)
17. Weöres Sándor, *EL II.*, 67–68.
18. „Az okosak ajánlják: legyen egyéniséged, / Jó; de ha te többre vágysz, legyél egyén fölötti” Weöres Sándor *Ars Poetica*; in: Weöres Sándor *Egybegyűjtött költemények (EK) I*. Helikon, Bp., 2009, 146.
19. Vö. Jacques Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XX: Encore (1972–73.)* Text established by Jacques-Alain Miller (Paris: Editions du Seuil, 1975.)
20. Ragland, Ellie: *The Relation between the Voice and the Gaze*. In: *Reading Seminar XI. Lacan Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Published by State University of New York Press, Albany, 1995, 187–203.
21. Amikor Lacan „először teoretizálta a hang és a tekintet jelenségét mint 4 fő objektum (a vágy négy fő tárgya) közül kettőt, nem véletlenül az anyai hanggal és tekintettel hozta őket összefüggésbe azon a szinten, ahol az alapvető (vágy)jouissance a gyermekből faloszt – vagyis egy, az anya által vágyott tárgyat – csinál.” Ragland, Ellie, i.m., 92.
22. „Lacan XI. szemináriumán elméletét a tekintetről, mint azon részleges objektumok egyikéről fejtette ki, amelyek vágyat keltenek.” Ragland, Ellie, i.m., 189.
23. „Míg a hang lehetővé teszi számunkra, hogy megelevenítsük a tekintetet azzal szemben, ahogy újraalkottuk magunkat az emlékekben, a tekintet döntése és idealizációja az, ami helyet ad nekünk a fantáziánkban. Ott fel vagyunk függesztve a tekintet alól, melynek az a funkciója hogy a helyzetünket jelölje a valóságban. / mely pozíciójelölőként működik a valóságban.” Ragland, Ellie, i.m., 200.
24. Ragland, Ellie, i.m., 191.
25. Ragland, Ellie, i.m., 190.
26. *A szimfóniákról, az elfelejtett versekről. Czigány György beszélgetése Weöres Sándorral*. In: *EM*, 307.
27. A könnyebb értehetőség kedvéért fordításomban itt Merleau-Ponty terminológiájának magyar fordításait (vö. Merleau-Ponty, Maurice, *A látható és a láthatatlan*, L'Harmattan Kiadó, Szeged, 2006, 190, 191–192.) követve használom a jouissance értelemző fordításaként a 'vad tartományt', jelezve a tényt, hogy a fogalmak nem fedik egymást, igaz találunk bőven hivatkozást Lacannál Merleau-Pontyra.
28. Ragland, Ellie, i.m., 191.
29. „Bár minden kultúra feltalálja és azután segítségül hívja a biedelmeket, mítoszokat, vagy a folklórt mint természeti igazságot hogy magyarázatot adjon a tekintet funkciójára, egy sokkal egyszerűbb koncepció valósul meg: a pecsété.” Ragland, Ellie, i.m., 198.
30. Elisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan*. Tr. Barbara Bray. New York, Columbia University Press, 1997, 363. Idézi: Dragon Zoltán: *A lebetetlen valósága, avagy a filmi narratíva tere – a valóság benyomásától a borromei kötéstig*. In: *Apertúra*. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat, 2006. tavasz [www.apertura.hu/2006/tavasz/dragon](http://www.apertura.hu/2006/tavasz/dragon) és vö. még: „a fényűző mögé, a tiszta mélybe / három kör áradt, élesen kiválván, / háromszin és egy átmérőjű térbe”, Dante: *Isteni színjáték*. Ford. Babits Mihály (33.133) In: *Dante Alighieri összes művei*. Ford. Babits Mihály, Magyar Helikon, 1965, 133.
31. Jacques Lacan: *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra*. Ford. Erdélyi Ildikó és Füzesséry Éva. *Thalassa*, 4. kötet, 2. szám (1993. tél), 5–11.
32. Ragland, Ellie, i.m., 190.
33. Weöres Sándor, *Egybegyűjtött Költemények I*. Szerk., Steinert Ágota, Helikon Kiadó, Bp., 2008. (EK) 243–249, 243. (Kiemelés tőlem – Sz.A.) A verset a továbbiakban ebből a kiadásból idézem.

34. Vö. Másképp fogalmazva, „a látható adekvátnak tűnik fel önmaga számára. Nem csak a test lát-szik egységben, hanem a világ és a dolgok is benne. Így az emberek az egység illúziójával azonosulnak, inkább, mint a hiány valóságával.” In: Ragland, E, i.m., 200.
35. Vö. „Az emberi elme szerkezetének egy rögzítő pontja (objekt a) – véli Lacan – „mindig megtartóztat bennünket attól, hogy olyannak lássuk magunkat, amilyenek vagyunk, ugyanakkor a létezés lát-szatát (semblance) ajánlja, amivel az emberek narcisztikus módon azonosulnak.” In: Ragland, E, i.m., 200.
36. Lacan a vizuális felfogás (apprehension) e szintjét stain-nek nevezi, vagy a pszichikai pontnak a scopikus működésben, ahol hasadás található tekintet és látvány közt.
37. Vö. „A »rávésed jajodat« grammatikai formája pedig egy olyan sajátos szituációt mutat be, melyben a saját sírfelirat megalkotása kerül előtérbe (ugyanis a grammatikai 'te' – jelen esetben – a pragmatikai én egyik lehetséges megszólalásmódja)”, ill. „Az 'ős írásnak' ez a funkciója – megnevezés, megszólítás következtében – minden nyelvi működés mögött megtalálható: »jajodnak« sziklára való rávésésének lényege maga az élővé tevés, a teremtés (Orpheusz) a metamorfózis (ahol az arcadás ezért arcel-törlés is)”. Lapis József, i.m., 74.
38. „A valóság szintjén Lacan a hangot és a tekintetet mint a nyelvi készlet alapelemeit mutatja meg, alapjait a szeretet igényével magyarázva, minden személy ezen igényében hordozza szubjektivitásának sajátos fegyverzetét és szimptomáit. És a valódi patihelyzetek, zsákutcák (ellentmondások, szenvedés és öröm) szintén specifikusak, jellemzőek az adott személy »jouissance«-ára nézve.” In: Ragland, Ellie, i.m., 191.
39. Ragland, Ellie, i.m., 190.
40. Ragland, Ellie, i.m., 200.
41. Ragland, Ellie, i.m., 198.
42. Ragland, Ellie, i.m., 192.
43. Tellér Gyula: *Weöres Sándor – Harmadik szimfónia*. In: *Miért szép? Verselemzések napjaink magyar költészetéről*. Szerk., Detre Zsuzsanna, Bárány György, Bp., Gondolat, 1981, 174.
44. „[V]ajon nem ugyanazt jelenti-e a síró-nevető madárka és a kimondhatatlan Hatalmas: a nap, a szív, az Isten asszociációit előhívó, a kint és a bent egymásba fordulását jelző Megnevezhetlent?” Beney Zsuzsa: *A báromrészes énekről*. In: *Magyar Orpheusz*. Szerk., Domokos Mátyás, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 203.
45. Fahlström, Susanna: *Form and Philosophy in Sándor Weöres' Poetry*. Uppsala: *Acta Universitatis Uppsaliensis, Studia Uralica Upsaliensia* 32, 1999, 178–179. Boros Oszkár, i.m., 454–455.
46. Boros Oszkár, i.m., 454–455.
47. „[A] sírás és az öröm is madárszárnyakhoz asszociálódik”, Beney Zsuzsa, i.m., 203.
48. Vö. „A piros gerendák esetében pedig – elfogadva Bata Imre ötletét (70) – a nap sugarai közül kitekintő hatalmas juthat az eszünkbe, csatlakozva a »Nap« képzetéhez, mely a felhők mögül tekint le vágyakozva a tengerre. A 'madárka' szerteágazó lehetséges jelentésmezeje (pl. lélekmetafora – vö Falström, 188.) szintén összetartó erővel bírhat a képrendszerre nézvést.” Lapis József, i.m., 81.
49. Vö. „Mint „egy alapvetően elvesztett őstárgy (Ur-object) lakik a középpontjában azon fantáziának, amiből minden, a helyettesítő dolgokra irányuló személy vágyat konstruál, noha ezek sosem töltbe-tik meg a létezés nagyon is valós űrét.” In: Ragland, E, i.m., 198.
50. Csokonai Vitéz Mihály, *Tartózkodó kérelem*.
51. Vö. Paul de Man, *Sign and Symbols in Hegel's Aesthetics*. In: *Critical Inquiry*, 1967/8, 768.
52. Ragland, Ellie, i.m., 199.
53. „Könnyebb a tevének átmenni a tű fokán, mint a gazdagnak bejutni az Isten országába.” (Máté *Evangelium*, 19, 24)
54. Jacques Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XX: Encore (1972–73.)* Text established by Jacques-Alain Miller. (Paris: Editions du Seuil, 1975.)
55. Weöres Sándor *Egybegyűjtött költemények (EK) I*. Helikon, Bp., 2009, 146.
56. Cynthia Chase, (*AAN*), i.m., 109.